


**Cuando el dedo roza, con cierta fe, lo inerte.**  **Apuntes sobre el Circo de Calder. When the Finger, Somewhat Trustingly, Grazes the Inert.** Notes on Calder's Circus.

**Luis Moreno Mansilla** es arquitecto, socio del estudio Mansilla + Tuñón, profesor de proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid y miembro del Consejo de Redacción de *Arquitectura*. Dirigió, junto con Emilio Tuñón, el Cuaderno *En torno al Ensayo*, publicado en *Arquitectura*, 292.

**Luis Moreno Mansilla** is an architect, partner in the firm Mansilla + Tuñón, Professor of Design at the Madrid School of Architecture and member of the Editorial Board of *Arquitectura*. The Notebook "Around the Essay", directed by the author and Emilio Tuñón, appeared in *Arquitectura*, 292. **Translated by Christopher Emsden**

**Luis Moreno Mansilla**

La poderosa fragilidad de las figuras circenses de Calder bien pudiera evocar, con la complicitad del lector, el sucederse vertiginoso de algunas cuestiones artísticas de este siglo ya longevo y mostrarnos cuánto los atributos de las cosas son apenas fruto de nuestra mirada.

Y no sólo porque hace presente, en la penumbra, todo aquello que rodea a las estrellas, sino más bien por esa tupida trama de suspense y emoción, diversidad y temporalidad, ingenuidad y fe, esa abultada intimidad que acompaña el sendero de un tenaz esfuerzo por materializar las palabras de una época.

El circo de Calder es, quizás, el episodio de esta centuria más cargado de reflexiones sobre estructura, escultura, teatro y espectáculo, sobre el movimiento y el aire que nos rodea, pero es también, ante todo, una

actitud que traza gestos y ademanes del enfrentarse al mundo con una conciencia artística moderna, exageradamente pop en su porosidad receptiva y extraordinariamente precisa en la materialización de sus percepciones.

Para el artista de hoy la razón está recluida en el proceso de expresión de la idea, pero ausente de cómo es percibida y necesariamente velada en su resultado. Cerca de los prestidigitadores, nos sentimos atraídos por esas flores que se transforman en conejos y, acercarse al arte abstracto no es sino perder la inocencia al saber que detrás hay un truco, un sendero inaccesible, un instante incierto que apasiona al crítico y justifica su existencia. Las flores y el conejo permanecen así sin estrecharse en su inmensidad, apenas tocadas por una mano ágil, veloz, exacta, minuciosamente preparada.

Porque si algo caracteriza al arte moderno, es el extrañamiento del hombre respecto al proceso, incluso material, cómo éste se produce. El último resquicio de percepción directa, de explicación directa, muere con el puntillismo, y el arte se vuelve tan insondable como esas figuras que, con el principio del siglo, comienzan a volver la espalda al espectador, sin aquel generoso espejo que colocaba Velázquez.

El mensaje ya no está como antaño en el resultado, envolviendo de literatura las figuras, ni siquiera en la inquieta presencia de estados de ánimo, como en los paisajes románticos, embrión de la desnudez de palabras del arte moderno; el acento, la razón de ser, se traslada a la forma de hacer, identificándose con esta. El arte precipita así en el proceso, se hace aprehensible.



La afanosa repetición de las representaciones del circo durante cuatro décadas, cautivas de una desesperada voluntad de ver el arte como algo único y repetible, pero siempre cercano, inauguran el catálogo del arte de acción, cuando la actitud desborda el contenido, y en la apretada síntesis de arte popular y escueta precisión constructiva se encuentran entreverados los escuálidos acróbatas, la tintineante dama del lanzador de cuchillos, el pasmoso león ajeno al público, y el embrollo de cables y telas que el maestro de ceremonias despliega ante nuestros ojos como el episodio artístico más intenso del siglo, menos necesitado de palabras para ser disfrutado: unos minutos en los que la representación se torna presencia y el arte aparece envuelto en naturalidad, en una suerte de pasión que guarda en secreto, para los aficionados, sus tesoros.

Porque lo hermoso de la obra de Calder, de esas figuras circenses tan entrañables, de un quehacer artístico tan frágil, trabajado con tesón durante toda una vida, es la extensión temporal del proceso de búsqueda de equilibrio; el móvil permanece con vida propia siempre, esperando nuestro soplo, y la consciencia de su balanceo, incluso en la lejanía, humaniza el objeto, le insufla vida nuestra voluntad cuando el dedo roza, con cierta fe, lo inerte.

With the complicity of the reader, the powerful fragility of Calder's circus figures might well evoke the vertiginous succession of this already ancient century's various artistic questions, and remind us of how a thing's attributes are rarely the fruit of our gaze.

And this is not because, in the half-light, it renders present all that wanders around the distant stars; it is due rather to that dense weave of suspense and emotion, of diversity and temporality, ingenuity and faith... —that awkward, bulky and somewhat

exaggerated intimacy that goes along with the tenacious effort to materialize the words of an epoch.

Of all the instalments of the novel 20th century, Calder's circus is perhaps the most loaded with reflections on structure, sculpture, theatre and spectacle, on movement and on the air moving around us. Yet it is no less, and above all, an aptitude and a stance which traces the gestures and manners with which a modern artistic consciousness faces the world, a consciousness both exaggeratedly pop in its porous receptivity and extraordinarily exact in the materialization of its perceptions.

Reason, for the artist of today, is confined to the process of the expression of the idea, but absent from how the result of that expression is perceived and necessarily veiled. We are attracted to those flowers which, as if by sleight-of-hand, turn into rabbits, and involvement in abstract art is tantamount to losing one's innocence, to knowing that there is a trick behind it all, an inaccessible path or method, an uncertain instant which impassions the critic and justifies his or her existence. The flowers and the rabbit remain in their immensity, without squeezing together or embracing each other, hardly touched by an agile, quick, exact and meticulously prepared hand.

For if there is anything that characterizes modern art, it is the estrangement of man from the process, even the material process, of how it is produced. The last hurrah of direct perception, of direct explication, died out with pointillisme, and art has become as unfathomable as those figures which, at the beginning of the century, began to turn their back on the spectator —and without the generosity of Velázquez and his mirror.

The message no longer lies in the result, no longer are the figures enveloped by a kind of literature. Nor is the message any longer, as in the

romantic landscape —embryo of the naked words of modern art— in the restless presence of states of mind. The emphasis in art, its very *raison d'être*, has been shifted to the way of doing, of its own doing, with which the work is then identified. Art makes itself apprehensible, then, in the process; the work is a precipitate, perhaps but a residual sediment of the process.

The laborious repetition, over four decades, of the circus acts —captives of a desperate will to see art as something unique and repeatable, yet always near— inaugurate the exhibition catalogue of action art. The attitude overflows the work, goes beyond the content, and in the tight, compact synthesis of popular art and simple and exact construction, the squalid acrobats and the jingling wife of the knife-thrower are all mixed in a *melée* along with the awesome but remote lion and the inevitable imbroglia of cables and capes that the master of ceremonies lays out and displays before our eyes as if it were the most artistic event of the century, and the least dependent on words in order to be enjoyed. It is a brief moment in which representation becomes presence, and art appears wrapped in the clothes of nature, in a sort of passion that secretly hides its treasures, keeping them for its most ardent enthusiasts.

What is brilliant and attractive about the work of Calder, in the end, about those sentimentally intimate circus figures and about the fragile and stubborn artistic method and work that made them with such grit, for an entire lifetime, is the temporal extension of the process of looking for equilibrium: the mobile always has a life of its own, awaiting the windy gust of our merest breathing, and the conscience of its almost hesitant balance humanizes the object, even from afar. Life is breezed into it by the expression of our will when the finger, somewhat trustingly, grazes the inert.

